



**TRABAJO FIN DE GRADO**  
GRADO EN BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
2018-2019

AUTOR:  
**NIEVES GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ**





**TRABAJO FIN DE GRADO**  
GRADO EN BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
2018-2019

# Confecciones

AUTOR:  
**NIEVES GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ**

TUTOR:  
**CARMEN MAÑERO GUTIERREZ**







**DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD Y AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO**  
**TRABAJO DE FIN DE GRADO/TRABAJO FIN DE MÁSTER**

D. /D<sup>a</sup>. : \_\_\_\_\_, con DNI  
\_\_\_\_\_  
Estudiante del Grado /  
Máster \_\_\_\_\_ de la  
Universidad de Sevilla.

**DECLARA QUE:**

El Trabajo Fin de Grado/Trabajo Fin de Máster denominado,

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Es de mi exclusiva autoría y ha sido elaborado respetando los derechos intelectuales de terceros, conforme las citas que constan en las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía.

Por lo tanto, asumo la responsabilidad de sus contenidos y elaboración, sin incurrir en fraude científico o plagio.

Para que así conste, firmo la presente declaración en

Sevilla a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 201\_\_

Fdo. \_\_\_\_\_



La huella que marcamos en cada acto no es más que tiempo traducido en experiencia; obtener de ello una manifestación artística, materializar en este caso, supone directamente la creación de una seña identitaria que se origina a partir de una necesidad de producción.

Esta inclinación hacia las labores manuales, hacia la experimentación y, sobre todo, hacia la búsqueda más honesta de la propia identidad y el “yo presente” en la obra, origina una concepción de la pintura basada en el interés por el proceso creativo y la materia, capaces de generar, sin alarde de narrativa, una obra donde prima la expresión más íntegra.



11	<b>1 - Objetivos</b>
11	1.1 - Metodología
13	<b>2 - Galería de obras</b>
33	<b>3 - Desarrollo</b>
33	3.1 - El rito de la elaboración
34	3.2 - El arte experimental
36	3.2.1 Las herramientas de Bourgeois
36	3.2.2 - La esencia mutable
38	3.2.3 - Estratificación
40	<b>3.3 - El discurso de la materia</b>
40	3.3.1 - Elementos identitarios
42	3.3.2- Arte y artesanía: La mujer de la Bauhaus
43	3.3.3- Reciclar, recontextualizar
45	<b>4- Conclusiones</b>
45	<b>5- Aplicaciones en el ámbito profesional</b>
47	<b>6- Bibliografía y webgrafía</b>



## 1 - OBJETIVOS

- Búsqueda de identidad y lenguaje propios
- Adaptación del discurso al empleo de los materiales
- Investigación y experimentación a través de la materia
- Adquisición de nuevas herramientas para la creación plástica

### 1.1 - METODOLOGÍA

El presente proyecto se ha llevado a cabo a través de dos fases simultáneas. Por un lado, se ha requerido el estudio de la historia del arte y sus contemporáneos más próxima a las inquietudes artísticas de la realizadora. A su vez, este estudio se ha compartido con la elaboración de distintos trabajos experimentales con el fin de analizar los recursos subyacentes en los materiales empleados, así como el empleo de éstos para su discurso.

El proyecto se inicia con la intención de realizar una serie de trabajos prácticos centrados en el experimento con la materia con el fin de analizarla en el discurso. Esta elaboración comienza a desarrollarse desde la preparación de distintos soportes de tela y madera que posteriormente sirvieran de referencias a la hora de trabajar en todos los estratos de la obra. Una vez realizado un inventario lo suficientemente amplio para comenzar la práctica, se establece un camino en el que la autora se acerca progresivamente más a materiales discursivos que a una simple experimentación, complementando a su vez la producción con la investigación en ámbitos teóricos acerca de la propia materia y sus posibilidades plásticas, y de referentes artísticos cuya labor se asemejara a los intereses que aquí se desarrollan. Es evidente que, desde el previo desconocimiento de la materia, la práctica da lugar en la mayoría de las ocasiones a intentos fallidos, los cuales proporcionan una información crucial de cara a la evolución del trabajo, tanto en aspectos formales y técnicos, como en la identificación con el material.

En cuanto a los materiales, técnicas y procedimientos empleados, se procuró desde un primer momento que no supusieran limitaciones a la hora de experimentar, siendo algunos de ellos desconocidos anteriormente por la autora; no obstante, hay que admitir que el proyecto se inicia desde un medio adaptado a las inclinaciones personales y, conforme avanza en desarrollo, la proximidad con la creadora se hace más evidente.

Las fichas técnicas que acompañan a las obras han sido confeccionadas *ex profeso* para adecuarlas a los objetivos del proyecto, teniendo en cuenta la relevancia que ocupa en la obra cada material empleado en las técnicas mixtas.



## 2 - GALERÍA DE OBRAS





*Sin título*

Nieves González, 2018.

Papel de calco y tinta sobre  
papel Kraft (previo dibujo con  
rotulador sobre espejo)  
15 x 20 cm



*Sin título*

Nieves González, 2018.

Papel de calco y tinta sobre  
papel Kraft (previo dibujo con  
rotulador sobre espejo)  
15 x 20 cm

*Sin título*

Nieves González, 2019.

Preparación de piedra pómez/  
látex, acrílico, papel Kraft, cera  
y pastel sobre tabla

23 x 28 cm



*Sin título*

Nieves González, 2019.

Preparación de látex,  
tela cosida a máquina, transfer  
con médium, papel de seda y  
papel Kraft sobre tela

33 x 41 cm





*Sin título*

Nieves González, 2019.

Tela cosida a máquina,  
preparación de piedra pómez/  
látex, transfer con médium, papel  
de seda, papel Kraft, papel de  
calco y barra de óleo sobre tela

33 x 41 cm





*Sin título*

Nieves González, 2019.

Preparación de látex, transfer con  
médium sobre tela Aida

21 x 20 cm



*Sin título*

Nieves González, 2019.

Preparación de látex, transfer con  
médium sobre tela Aida

19 x 29 cm





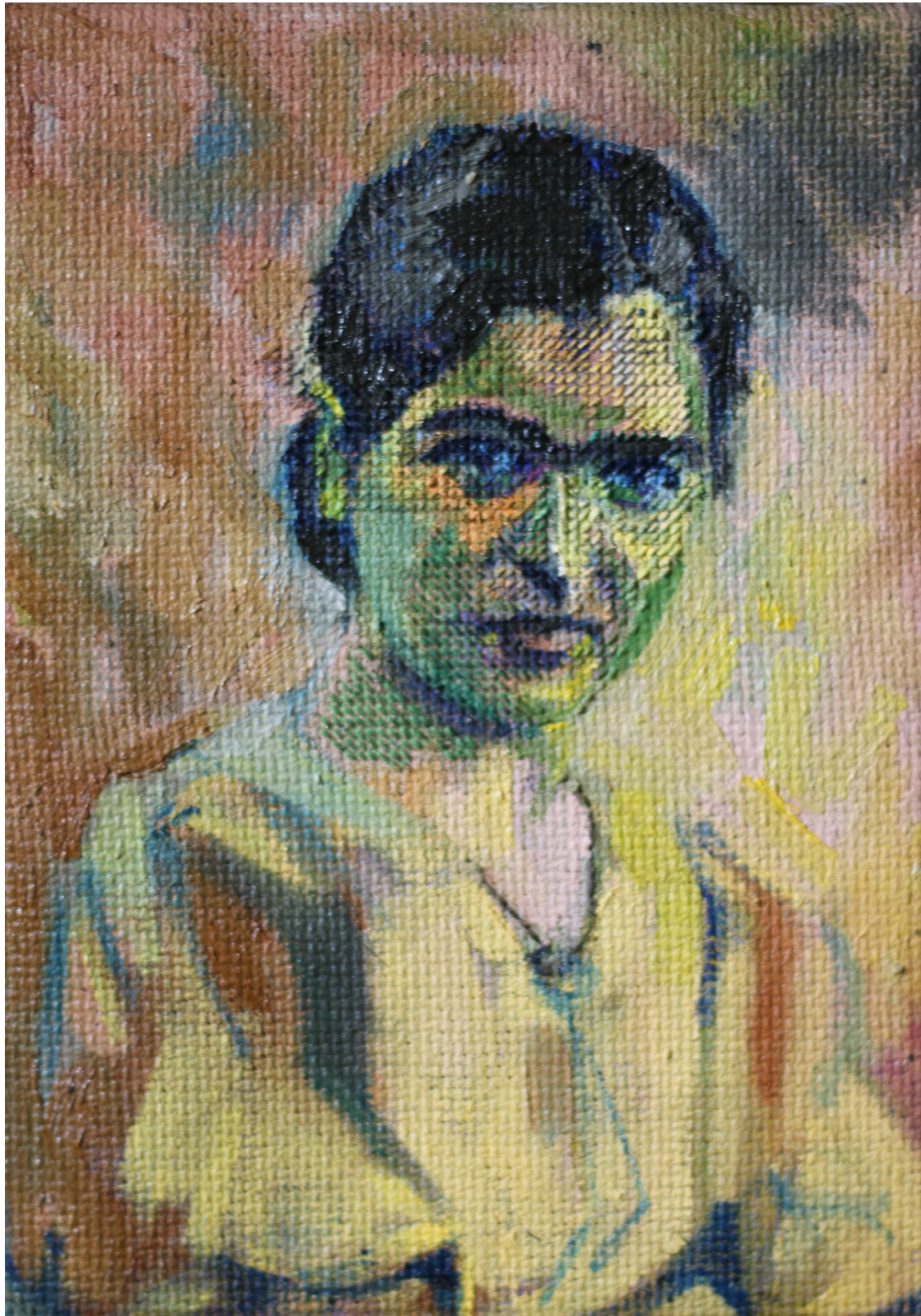
*Sin título*

Nieves González, 2019.

Preparación de látex, acrílico, punto  
de cruz y óleo sobre tela Aida

16 x 20 cm





*Sin título*

Nieves González, 2019.

Preparación de látex, acrílico y  
óleo sobre tela, patchwork

42 x 57 cm





*Sin título*

Nieves González, 2019.

Preparación de látex, óleo  
sobre tela, patchwork

119 x 78 cm







### 3. DESARROLLO

#### 3.1 EL RITO DE LA ELABORACIÓN

La esencia fundamental del presente proyecto hay que buscarla en los aspectos más personales de su autora. Ésta admite haber tomado su primer contacto con las artes plásticas guiada por la necesidad de generar materia con sus manos, anteponiendo la causa al fin y la sustancia al concepto.

Pretendía aceptar la reproducción de la imagen como una finalidad y se tornó intuitiva e incierta hasta reducirse a la causa. Toma una imagen y decide que va a formar parte de su experiencia, olvida qué fue de ella en otros tiempos, lo ignora, tal vez. Lo verdaderamente interesante es el experimento, el camino:



*La Gran Antropometría Azul,*  
Yves Klein. 1960

No me refiero necesariamente a la pesadez del óleo ni a ninguna técnica particularmente gruesa o embadurnante, sino a la materia, a la forma en que se ha llevado a cabo la imagen. En mi caso se trata del proceso que tiene lugar cuando intuyo el qué, pero ni lo veo ni lo imagino claramente, y debo avanzar a ciegas, buscando esa vibración que ha provocado toda la acción. En una pintura ese proceso puede ser breve, pero es bastante más probable que se desenvuelva a lo largo de un tiempo considerable. Después, ese proceso contenido en el tiempo se percibe a través de la imagen, como una condensación de momentos, como una concentración de tiempo, que puede llegar a tener la atracción energética de un imán o, incluso, un agujero negro.<sup>1</sup>

De la aventura pasa a formar parte el descubrimiento del imprevisto, del problema que busca solución amparándose en la sospecha. Donde concluye este curso, se halla incapaz de distinguir realidad alguna, excepto la que supone la materia generada, o puede que más real sea el recuerdo. La nueva imagen es de relativa realidad según el que observa; la experiencia pertenece a uno mismo y es de éste su verdad más honesta.

Hablamos pues, de una obra cercana al Arte Procesual que comienza a manifestarse en el siglo XX y se extiende hasta los días presentes, que conlleva una actitud creativa por la cual el objeto artístico no adquiere todo el protagonismo, dirigiéndose el interés de éste hacia el proceso creativo de la propia obra.

<sup>1</sup>.  
DEL VALLE, G. "El incómodo  
lugar de la Pintura" Revista  
ZECHAR. n° 37 pag. 16

Referirse al término “procesual” conlleva englobar una gran cantidad de movimientos y artistas a lo largo de todo este extenso período, puesto que este concepto debería analizarse de manera gradual, ya que puede dirigirse a una obra en su totalidad (como es el caso del body-art, por ejemplo), puede ser parte de los elementos conceptuales de ella o, directamente, ser el motor que impulse a generarla. Éste último caso es el que nos ocupa, el comportamiento de un expresionista abstracto, el proceso de creación a modo de ritual comunicativo, experimental, incierto.

Es ineludible la importancia de la huella de estos expresionistas que, además de concebir la creación como un acontecimiento provocado, indagaron acerca de las herramientas, convirtiéndose en precursores de la performance. Comenzaron su etapa de madurez a partir de 1947, con la realización de obras totalmente alejadas de los estilos existentes, superando los atributos formales mediante el discurso expresivo y el vínculo con la experiencia individual. Estas obras fueron descritas por la sentencia de De Kooning: “la pintura no es sólo el objeto visual que llega a tu retina; es lo que hay detrás de él y dentro de él.”<sup>2</sup>

La necesidad de producción convierte el camino hacia la obra final en una inquietante búsqueda del carácter, la atmósfera y, en definitiva, el alma de la imagen tal y como la concibe la autora. Es por ello por lo que la obra se inicia desde la base, desde la elaboración del mismo soporte, ocupando cada estrato de ésta una importancia crucial en el proceso y el resultado final. Esto conlleva tener un gran conocimiento de la materia y una exploración constante sobre cómo se entiende la imagen desde la óptica más personal. Considerar la importancia de todas las fases de una obra significa que existe una intencionalidad de concederle a ésta un carácter individual desde su estado inicial.

### 3.2 EL ARTE EXPERIMENTAL

La verdadera creatividad implica hacerse preguntas y replantearse la función y el sentido de lo que hacemos.<sup>3</sup>

El arte experimental es ineludible para cualquier movimiento y artista individual, pues supone una exploración hacia el progreso mismo del arte y hacia un acercamiento al carácter propio del artista, que busca adaptar su obra al contexto, a las tecnologías que se le ofrecen y que son afines a sí mismo.

En España, el Arte experimental surge con el fin del franquismo, abanderado por el Grupo ZAJ (Ésther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti) que tomaba influencias del Dadaísmo, la gran eclosión internacional de FLUXUS y del artista John Cage. No obstante, aunque no clasificadas dentro del llamado Arte experimental, fueron los artistas de las vanguardias los iniciadores de esta vertiente artística, véase el caso del cine experimental de Luis Buñuel, la poesía visual de Joan Brossa o la pintura informalista de Antoni Tàpies y Manolo Millares.

2.  
SANDLER, Irving.  
*El triunfo de la pintura  
norteamericana.*  
pag 122.

3.  
IRUJO ANDUEZA, Julián.  
*La materia sensible.*  
pag 17.

John Cage - traducción de Juan Alcántara

## Conferencia sobre nada

Aquí estoy , y no hay nada que decir . Si alguno de ustedes quisiera ir a cualquier momento silencio es ; pero lo que el silencio requiere Lo que re- queremos es ; que yo siga hablando . Demos al caerá pensamiento de alguien ; un empujón empuja y el empujado fácilmente ; tenimiento pero el que llamado y el discusión ? ducen ese entre- ¿Tendremos una después ?

\*  
O simplemente podemos de- cidir no tener una dis- cusión . Lo que gusten. Pero ahora hay silencios y las palabras hacen ayudan a hacer los silencios .

poesía y lo estoy diciendo como yo la quiero . No tengo nada que decir y eso es . Este intervalo de tiempo No hay por qué temer a estos silencios,— está organizado .

\*  
podemos disfrutarlos . Esta es una charla estoy haciendo Es como un vaso "compuesta" de la misma manera que una pieza de música. Necesitamos el vaso y necesitamos la leche . O también como un momento en el cual podría en cualquier momento algo Mientras continuamos , esta charla podría presentarse en , esta charla (¿quién sabe?) alguna i- dea podría presentarse en , Ignoro si eso ocurrirá o no. Si alguna se presenta, que lo haga. Tó-

\*  
menla como algo momentáneamente ventana al entrevisto , como a través de una ventana . viajar entonces, por supuesto, es más será Kansas casi demasiado interesante en todo sobre todo para un neo- interesante, yorquino que se está dentro de sí como Kansas a pesar de sí mismo. Ahora sabe que No hay nada en la tierra es refrescante. Es como un vaso vacío , y para un neoyorquino únicamente trigo , ¿Tiene importancia Kansas ? en cualquier momento, ¿o es maíz ? uno puede abandonar volver .

\*  
O no puede irse ya que no pose- para siempre y nunca más volver . Nuestra poesía ahora es la posesión nada de que no poseemos nada es un placer (puesto que no la pose-emos) Cualquier cosa y así no tenemos su pérdida se ha ido; en cualquier momento No hace falta destruir el podría regresar y o ser el presente . Sólo si pensamos que nos pertenece, pero ¿Sería eso una repetición? y nosotros también que y de cómo es in- cierto Todo el mundo sabe algo del futuro

\*  
Lo que yo llamo Yo mismo lo he de una poesía llamado obra musical. es una a menudo llamado forma contenido. Es la conti- nuidad cuando es necesaria parcialidad. no pose- es una La continuidad, demostración hoy, de im- reside en ofrece lo que ocurre sentido de la forma la memoria; temas y de aquél temas secundarios; que nuestro placer Cada momento Qué distinto es este está ligado a su lucha; (lo cual equivale a creer sin embargo, nuestras casas, a diferencia del caracol , llevamos dentro Hoy en día,

\*  
lo cual nos permite o disfrutar de volar ambas posibilidades. o quedarnos aquello que es el hermoso hasta puede quitar el aliento, sonar Pero cuidado con porque de pronto o el avión . descender en un atardecer actúan , un lote baldío y la sin que los poseamos continuidad o curre Un cuarteto de cuerdas . su desarrollo; Nada puede decirse más allá de música , ocurre la nada. Hacer esto o escuchar así en no es distinto

Conferencia sobre nada.

John Cage. 1960



*Seven in bed,*  
Louise Bourgeois. 2001

### 3.2.1 Las herramientas de Bourgeois

La curiosidad que despierta el acto de la elaboración en la autora del presente proyecto, la conduce inevitablemente a una búsqueda constante de sí misma y, por tanto, de medios desde los que materializar su interioridad. Es imprescindible que todos los elementos de la obra y su disposición se correspondan con el elenco de materiales, texturas, formas y colores que la autora recoge en sus memorias, o bien forman parte de algún modo de ellas. Una vez elegidos los ingredientes, será el momento de experimentar con sus uniones, desarrollando técnicas mixtas con componentes personales.

Esta perseverante autoevaluación es la que se hace Louise Bourgeois a lo largo de toda su carrera artística. Fundadora del Arte Confesional, su obra supone una exploración continua de diversas formas y materiales que hacen posible la expresión de su mundo interno y lo pone al alcance del espectador.

La exploración de la que hablamos conlleva también otro factor imprescindible en el presente proyecto: la adquisición de herramientas. Como Bourgeois, una revisión constante de una misma conduce al encuentro con realidades pasadas y presentes, que en el lenguaje plástico se traducen en instrumentos, materiales y métodos de trabajo en la obra. Por lo tanto, como en cualquier práctica vital, salir en busca de nuevas vivencias constituye la base del aprendizaje e implica el descubrimiento de otras destrezas, el tropiezo con las anteriores y, probablemente, la convergencia de ambas.



*Cuadro 61,*  
Manuel Millare. 1959

### 3.2.2 La esencia mutable

La motivación que conduce a la autora, por otro lado, hacia la experimentación, es la consideración del carácter inestable de los elementos. Tal y como predicó Heráclito: todo está en movimiento. Así pues, si todo resulta cambiante, será necesario seguir buscando constantemente nuevas soluciones a las inquietudes y necesidades que se nos presentan en cada momento. No invertir tiempo en el aprendizaje de nuevas competencias supondría la elaboración de un trabajo mecánico y, en consecuencia, cada vez más carente de expresión.

Esta defensa de la mutabilidad fue abanderada por los pintores gestuales del expresionismo abstracto que, lejos de asumir las creencias y tópicos que congratulan las obras definiéndolas a través de la personalidad del artista, sostienen una postura contraria centrada en la convicción de que ese temperamento individual está sometido a modificaciones continuas.

Es por ello por lo que, tanto la pintura expresionista norteamericana, como su coincidente Informalismo europeo son claves para entender la



importancia de la investigación en ámbitos plásticos en este proyecto, bien por la manipulación de una gran variedad de materiales, o bien por la ruptura con toda la pintura anterior que supuso la indagación acerca de las nuevas técnicas que venían introduciendo.

La formación en disciplinas artísticas es fundamental para la obtención de una amplia variedad de metodologías a la hora de desarrollar una producción artística. Ahora bien, ¿ha de responder un artista a todas sus preocupaciones solamente mediante las certezas que avala una institución como lo es una escuela de enseñanzas artísticas?

La autora otorga un papel bastante significativo a la instrucción en materias de arte a la hora de llevar a cabo y analizar su producción, pero también es cierto que sus pretensiones en este ámbito desean sobrepasar todo lo aprendido, aprovechando las capacidades adquiridas en beneficio de su afán por la experimentación, cuestionándolas, combinándolas o descomponiéndolas, pues el verdadero conocimiento subyace de la puesta en marcha y del propio error.

Un ejemplo de esta actitud tomada frente a las infinitas posibilidades que ofrece la creación es la figura de Robert Rauschenberg, de quien John Cage realizó esta declaración:

Es cierto que Rauschenberg tiene técnicas. Pero las que tiene no las usa, y usa las que no tiene. He de decir que nunca fuerza una situación. Es como ese carnicero cuyo cuchillo nunca se quedaba desafilado simplemente porque cortaba con él de modo que nunca encontraba obstáculos. El arte moderno no requiere técnica. (Estamos en la envidiable situación de no saber lo que hacemos). De modo que la técnica, como no tiene que ver con la pintura, tiene que ver con quien la pinta y con quien la mira. Gente. La técnica es: ¿cómo son las personas? No qué bien lo hicieron, sino qué decían, fragilidad. (Dice -¿y habla de la técnica?- "¿qué es lo que quieres, una declaración de amor? Asumo responsabilidad por la competencia/capacidad y espero haber hecho algo peligroso con lo que nos pongamos a prueba a nosotros mismos".)<sup>4</sup>

4.  
CAGE, John. *Silencio*.



*Tierra de los dos rios*  
Anselm Kiefer. 1995

### 3.2.3 Estratificación

Ignorar o presuponer la estratificación de una obra sería, en el caso que nos ocupa, negarle todo sentido. Como se explica anteriormente en el primer apartado de esta sección de desarrollo, que reflexiona en defensa de la importancia del proceso creativo, todos los estratos de la obra, así como la metodología, elementos y su disposición se consideran indispensables en ella, otorgándole significado tanto durante el trayecto que merece la producción, como al aspecto final.

Para poder sacar conclusiones acertadas en cuanto a los intereses personales con respecto a la obra, se ha requerido el estudio y puesta a prueba de distintos materiales, procedimientos y técnicas, que son la base de este trabajo experimental. Esto conlleva que la mayoría de las prácticas realizadas fallaran en su funcionamiento o no se correspondieran con la intención inicial. No obstante, las deducciones más certeras han surgido del fallo, considerando que asegurar lo que uno no es o no quiere para sí, significa tener bastantes respuestas de cara a cualquier ámbito de la vida; el resto de las opciones son ilimitadas.

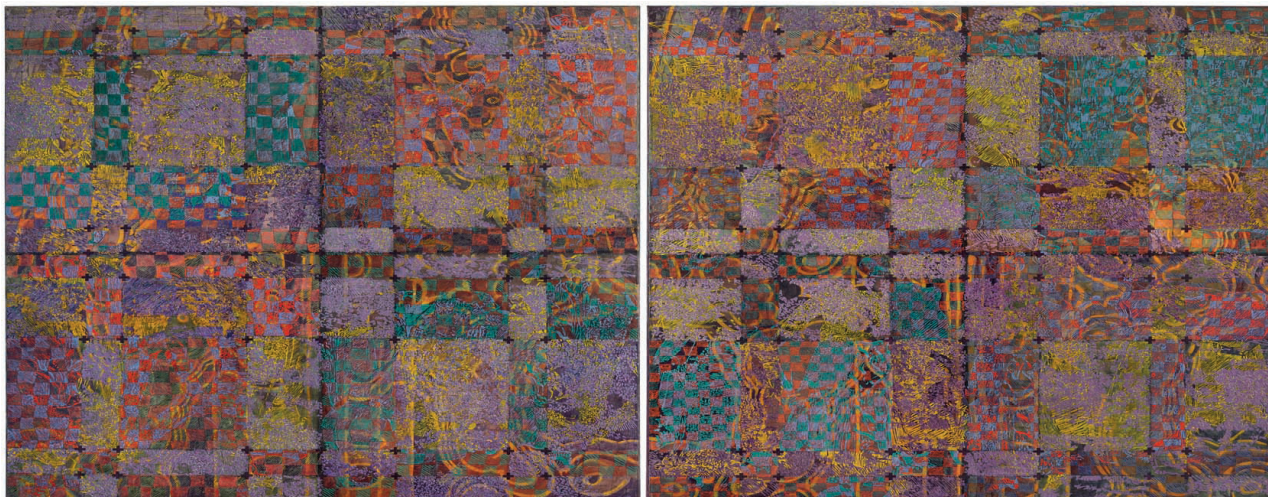
A la hora de poner en práctica cada una de las ideas a proyectar, es necesario examinar bien la propuesta de obra, pues todos los elementos que se disponen en ella deben ser planeados de manera que estén en concordancia. Esta planificación requiere de la ya mencionada experimentación previa y de una clara declaración de intenciones desde su estadio inicial, ya que, en la mayoría de los casos, la única parte alterable será la capa más superficial habiendo llegado a una etapa muy avanzada dentro del proceso.

En este apartado vamos a desgranar la obra pictórica en cuatro estratos esenciales: soporte, preparación, imprimación y superficie pictórica. Es habitual recibir la estratificación por ese orden, aunque su alteración puede hacerse necesaria en una obra tanto por requisitos técnicos como plásticos, formando parte del plano experimental que nos interesa. A continuación, definimos las tres partes iniciales del proceso para entender mejor su importancia con respecto al conjunto de la obra y analizar algunas posibilidades que ofrecen.

El soporte de una obra es el principio material básico del que parte el proceso de elaboración. Reflexionar sobre su uso y aplicaciones nos lleva a tomar consciencia de la gran repercusión que tiene en el enunciado, planteando la siguiente cuestión: A la hora de construir, ¿cuánto interés merece el medio sobre el que hacerlo?

La cantidad de propuestas de soportes pictóricos es ilimitada y requiere de un análisis de los intereses personales a la hora de su elección, en el que tener en cuenta el grado de relevancia que ocupa para cada uno cuestiones básicas acerca del material, tanto técnicas como estéticas, como son la resistencia, la durabilidad, los factores de alteración, la rigidez, la apariencia, el tamaño o el espacio que lo contextualiza. Es importante ser consciente de la manipulación

que se va a ejercer en la materia en su fase inicial o posteriormente si la obra requiere invertir el orden habitual de los estratos establecidos, sobre todo a la hora de esquivar dificultades técnicas. Para entender mejor la situación de envergadura que ocupa el soporte y la posibilidad de modificación descritas, se recomienda hacer una revisión de la obra del artista francés François Rouan, quien desarrolló la técnica del trenzado o tressage.



La preparación del soporte y la imprimación, fases intermedias del proceso, están estrechamente ligadas a la elección y función del soporte. Es posible prescindir del empleo de ambas o de alguna de ellas si la intención lo requiere, y también cabe la posibilidad de que una fase pueda estar contenida en otra, es decir, añadirle pigmentación a la preparación o que el color de la propia preparación sin más aditivos ocupe la función de imprimir. En el caso de que un soporte precise una preparación, hay que examinar las opciones que admite el mismo en cuanto a principios técnicos, considerando que esta capa es empleada para otorgar a la superficie inicial la protección, porosidad y textura conveniente. Las cargas y aglutinantes también ofrecen la oportunidad de experimentar con todo tipo de materiales y permiten añadir textura antes de iniciar la superficie pictórica. En el caso de la imprimación, es la fase decisiva a la hora de plantear el color y la luz de una obra, convirtiéndose en la mayor responsable de la atmósfera que plantea. Intervenir la base, además de personalizar la obra, admite el efecto de haber comenzado a pintar desde ahí y, por consiguiente, aporta la seguridad de no tener que enfrentarse a una pantalla virgen. El modo de proceder en cuanto a preparación de los cuadros de la artista Lita Cabellut, sirve de ejemplo destacado del valor que supone este estadio.

*Cassone I,*  
François Rouan, 1975-1976



### 3.3 EL DISCURSO DE LA MATERIA

La materia empleada para trabajar en la obra aporta una información crucial en la relación de ésta con el autor y sus preocupaciones.

Servirse correctamente de los ingredientes adecuados y emplearlos de modo que se corresponda con las intenciones de uno, exige arrojarse a la investigación y examen de la identidad personal. Ésta, si se analiza desde la honestidad, no planteará complicaciones a la hora de su traducción al lenguaje plástico.

Como se ha mencionado anteriormente, la formación en materias de técnica resulta muy interesante, siempre y cuando se pueda abandonar en el momento oportuno con vistas a establecer unas metodologías más particulares. Es importante que cada artista tome conciencia de sus propios materiales y maneras de proceder en arreglo a sus capacidades, ambiciones y, sobre todo, a su discurso.

#### 3.3.1 Elementos identitarios

El trabajo experimental desarrollado en este proyecto es, en realidad, una búsqueda de identidad llevada a la práctica artística. Ha sido necesario para ello, iniciarse en un plano de experimentación más lejano a la ejecutora, en cuanto a materiales y procedimientos se refiere, que los que han ido surgiendo a lo largo del período de producción, puesto que ha intervenido en esa búsqueda la intuición junto a las inquietudes personales, capaces de marcar un camino hacia medios de creación cada vez más cercanos a la autora. Puede observarse una progresión en la que la obra con los elementos que la componen se ha ido modelando en busca de una similitud mayor con el *yo presente*.

Relacionarse con unos procesos y una materia concretos depende, en todo caso, de las vivencias y el contexto actual que envuelve al artista. Es por tanto identificable la presencia del recuerdo y la cotidianidad en la obra, reflejada en sus componentes visuales. En el caso de las obras de este proyecto, se hace notable las influencias que recibe de las prácticas tradicionalmente atribuidas a la artesanía, a las labores manuales que precedieron en su trayectoria a la creación propiamente artística. El empleo de técnicas relacionadas con la confección de tejidos y la apropiación en muchos casos de imágenes que se corresponden con una época anterior pone de manifiesto el vínculo ineludible que tiene la artista con aspectos tradicionales inspirados en su ascendencia, responsable de su introducción en las labores manuales. Esta utilización de prácticas de confección hace palpable un lenguaje más cercano a la feminidad, como explica Pilar Albarracín en el programa *Metropolis* de RTVE donde era entrevistada, hablando del bordado:

*Pañuelo para llorar*  
Pilar Albarracín, 1997



Hago uso del bordado y de la mano de obra que además está muy asociada a todos los trabajos que han realizado las mujeres para conseguir expresarse, como medio

de expresión. [...] Este tipo de artes menores, vinculadas más a la feminidad como se entendía antes que, a unas disciplinas mucho más artísticas y más masculinas por otro lado, y a la vez, me hacen sentirme muy bien con lo manual y cómo en una pieza sensible, pequeña, hecha a mano, se puede encerrar mucha rabia.

Otro de los objetivos de este proyecto es cuestionar el antagonismo existente entre las definiciones de artesanía y arte, a través del ejercicio por el cual la creación artística se apropia de los fundamentos artesanales en beneficio del discurso.

La muestra realizada en Turner Contemporary (Margate, Reino Unido) en el año 2007, 'Entangled: Threads & Making', recoge la obra de más de cuarenta artistas femeninas cuyo nexo de unión se establece en la atención a los materiales y el trabajo manual. Convergen en esta exposición las obras de artistas ya consagradas y otras más contemporáneas, entre las que se encuentran algunas más vinculadas a los materiales de confección textil que resultan de mayor interés para la elaboración del presente proyecto: Geta Bratescu, Anni Albers, Hannah Ryggen, Caroline Achaintre, Ghada Amer y Aiko Tezuka.

5.  
VADILLO RODRIGUEZ, Marisa.  
*Las diseñadoras de la Bauhaus:  
Historia de una revolución  
silenciosa.*  
pag 42.

6.  
Documental de RTVE  
Tocar la vista. *La Sala  
Guggenheim: Annie Albers.*



*Medea's Hypotheses II,*  
Geta Bratescu, 1980



*Fragile Surface (daydream),*  
Aiko Tezuka, 2017

### 3.3.2 Arte y artesanía: la mujer de la Bauhaus

Finalizando la segunda década del siglo XX, se funda en Weimar (Alemania) la primera sede de la escuela de la Bauhaus, clave para entender la historia del diseño y meritoria de estudiar como ejemplo para desarrollar una idea más amplia acerca de la creación artística femenina y la obstaculización que se le impone durante toda la historia.

En esta importante institución, promulgaban la enseñanza artística desde la exaltación de la figura del artesano para dar soluciones a las nuevas necesidades que surgían en un período que daba paso a la era industrial. Todo resultaba ser indiferente a cuestiones de género en unos tiempos en los que se acababa de aprobar el derecho al voto femenino, pero este hecho se torció en el momento en el que el porcentaje de alumnado femenino alcanzó más de la mitad del total, algo que preocupó a los superiores de esta escuela, quienes se encargaron de corregir esta preocupación mediante la orientación por parte del profesorado a las mujeres a los Talleres de Tejido. Algunos casos excepcionales consiguieron tener acceso a los talleres dirigidos al alumnado masculino; otras, en cambio, se formaban como oyentes en otras disciplinas además de las que se incluían en su matrícula. Acerca de esta actitud menospreciadora por parte de la institución, resulta interesante la reflexión que hace Marisa Vadillo en su libro *Las diseñadoras de la Bauhaus: historia de una revolución silenciosa*:

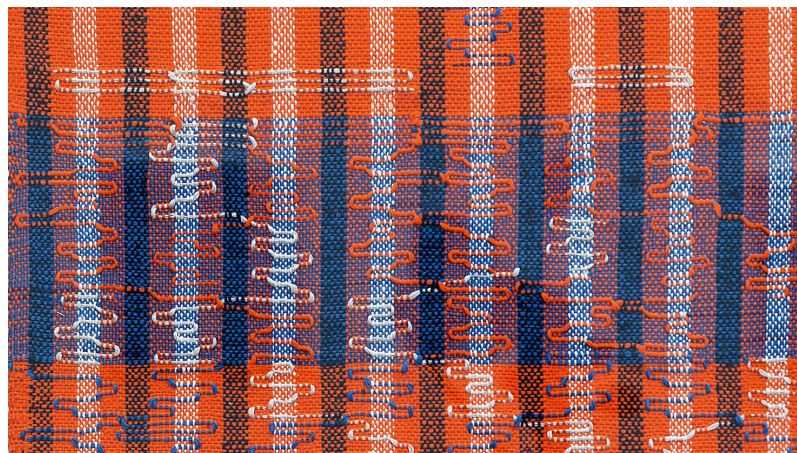
No deja de ser contradictorio este recelo hacia las mujeres en una escuela como la moderna Bauhaus que quería desarrollar disciplinas como la pintura mural, el tejido, el metal, la encuadernación, cerámica... etcétera. Un centro pionero que buscaba formar al 'artesano ideal' y que al final se ocupó como ningún otro de la enseñanza del diseño, de la incorporación de la industria a su pedagogía pero, sobre todo, de desarrollar el diseño de interior. Éste último era el ámbito en el que las mujeres habían sido (por imperativo social) las grandes consumidoras y conocedoras debido al dominio del entorno doméstico y a la manipulación continua como usuarias del objeto cotidiano. Entonces, ¿por qué negarles el desarrollo de esta profesión en una escuela que se centraba en ese ámbito?<sup>5</sup>

Algunas de las mujeres que se formaron en el Taller de Tejidos, como es el caso de Anni Albers y Margarete Leischner, introdujeron estas técnicas en el ámbito del arte y el diseño, alcanzando importantes logros.

Anni Albers se formó en la escuela entre los años 1922 y 1931, y dedicó su trayectoria artística al desarrollo de la confección textil "trascendiendo las nociones de artesanía y labor propias del género femenino"<sup>6</sup> y convirtiéndose en la primera mujer que expuso su obra de arte textil en una exposición individual en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1949. Influenciada por las nociones adquiridas en la escuela de la Bauhaus, preserva durante toda su carrera el elogio hacia la figura del artesano, considerándose parte de ella, y advierte un fuerte vínculo con los materiales que emplea en sus obras, poniéndolos al servicio de la expresión formal y atribuyéndoles la función de creadores

de significados. El acercamiento de esta artista a la plástica propiamente dicha se produce de manera progresiva, siendo en su etapa de madurez cuando realiza los famosos tejidos pictóricos, habiendo recibido influencias de los tejidos del antiguo Perú en la época precolombina y de los andinos, una vez que emigró a Estados Unidos.

La referencia de la mujer de la Bauhaus está muy presente en la obra que se presenta en este proyecto, muy cercana al terreno artesanal heredado de las mujeres que rodean a la autora y que pretende cuestionar los medios de producción y evidenciar el papel de la mujer en la creación artística.



*Intersection,*  
Anni Albers, 1962

### 3.3.3 Reciclar, recontextualizar

Dar a la materia en ocasiones una segunda función que desempeñar ateniéndonos a sus cualidades formales, puede resultar enriquecedor para el discurso de la obra. Probablemente, por hábitos adquiridos en el entorno parental, la autora destina parte del proceso de creación a la recopilación y almacenamiento de material reutilizable procedente de ejercicios artísticos anteriores o de cualquier otro encuentro, que en la obra se ocupan de aspectos formales, además de acercar la plástica hacia el objeto personal, que aporta su previo recorrido y habla de su encuentro con la ejecutora, de un contexto concreto.

Este interés por el objeto de “segunda mano” está presente tanto en la materia que configura la obra como en las imágenes de las que parte. Como recurso para abordar la temática iconográfica de la pintura, la autora trabaja con fotografías de épocas pasadas, que en algunas ocasiones pertenecen a su propio legado familiar y, en otras, son simplemente recuerdos encontrados. Este modus-operandi mediante el cual se apropia del recuerdo ajeno para descontextualizarlo, negarle todo el carácter íntimo que tuvo en el pasado y ponerlo al servicio de su creación, dota a las obras de una sensibilidad ligada a la memoria y a la ascendencia. Esto recuerda al nacimiento del ready-made de Duchamp, el objeto encontrado al que se le otorga el papel de escultura, instalación o, simplemente, objeto artístico, pero nunca más el de urinario o secador de botellas.

La tendencia a poner en práctica el reciclaje, es la misma que ha llevado a la autora a emplear técnicas de patchwork en sus obras, ligándose con la confec-



ción. La técnica del patchwork, aunque se remonta a épocas muy lejanas, está asociada a las clases sociales inferiores del pasado siglo en Estados Unidos, que confeccionaban tejidos a partir de ropa antigua desechada. Desarrollar esta técnica en las obras supone la unificación de dos conceptos muy identificativos en el trabajo de la autora, la manufactura y el reciclaje, que dan como resultado una obra de mayor complejidad formal, que se aproxima a la confusa lectura de las obras cubistas, otorgando más protagonismo a la materia y dejando de lado las composiciones más tradicionales, herencias de la fotografía empleada.



*Spider Lady House,*  
Bruce Conner, 1959



## 4. CONCLUSIONES

La ejecución de este proyecto supone, como conclusión fundamental, un punto de partida hacia el conocimiento y puesta en marcha de metodologías experimentales. Exponerse a un trabajo de investigación como este, pone de manifiesto el interés de un artista por conocer las máximas respuestas posibles a las interrogantes que se le plantean con respecto a su obra y, por consiguiente, consigo mismo.

Durante el transcurso de este trabajo, se ha tomado contacto con referencias artísticas que colaboran en la elaboración práctica de la obra y, por otro lado, en favor de un mejor entendimiento de los procedimientos empleados en ella y del discurso de la misma.

Para culminar el grado universitario, la autora se ha sumergido en un proyecto que le ha brindado la oportunidad de conocerse y definirse en unas metodologías que ansiaba poner en práctica. Este trabajo comienza a desarrollarse desde la inquietud por redefinirse constantemente y desde la pasión por la manufactura, y concluye determinando una etapa de creación de la autora en la que su máximo interés está centrado en el proceso de elaboración. Llegados a esta resolución, cabe decir que ese apego por el curso de una obra es tanto conclusivo en este trabajo, como también es el motor responsable de que su artífice tomara contacto con las bellas artes, precedidas por otras artes menores y, por tanto, supone la total identificación de la artista con su obra.

Este análisis final constituye un agradecimiento a la oportunidad que ha posibilitado el desarrollo de un proyecto tan rico en aprendizaje que, con seguridad, ha señalado el camino de su creadora.

## 5. APLICACIONES EN EL ÁMBITO PROFESIONAL

Como propuesta para la integración del presente proyecto en el ámbito laboral, se procura la introducción de la metodología desarrollada en el espacio de la enseñanza. Para ello se plantea la creación de un seminario en el que se desarrollen las competencias relacionadas con la experimentación en base a las exigencias particulares de cada alumno con respecto a su discurso, con el fin de instruir al interesado a la hora de adecuar los procedimientos a su discurso.

Se trabajarán, en favor de una mayor implicación con la propuesta, los siguientes temas:

- Estudio de las tendencias artísticas anteriores y actuales relacionadas con la experimentación y la importancia de los materiales.

- Propuestas individuales y colectivas de metodologías y materiales posibles en la creación artística
- Búsqueda del discurso
- Adecuación de la plástica al discurso individual
- Presentación y defensa de la obra desde aspectos formales y ligados al proceso creativo

Esta propuesta está ligada a la formación en escuelas de enseñanza artística y facultades de Bellas Artes, a partir de las necesidades que, para la autora como alumna, se le han desarrollado durante los años de estudio. Tiene el convencimiento, por la experiencia personal y por las observaciones al resto del alumnado, de que se requieren en este tipo de centros programas docentes que impulsen la investigación de cara a amparar las propuestas individuales. El alumno de Bellas Artes precisa, además de unas herramientas técnicas con las que desarrollar su obra sin restricciones en cuanto a la capacidad, un estímulo que le ayude a definir el concepto de discurso durante todo el proceso de formación.

## 6 - BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

### LIBROS

- SANDLER, Irving; 1996. *El triunfo de la pintura norteamericana: Historia del Expresionismo Abstracto*. Madrid: Alianza.
- VADILLO RODRIGUEZ, Maris; 2016. *Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa*. Córdoba: Cántico.
- IRUJO ANDUEZA, Julián; 2008. *La materia sensible*. Madrid: H. Blume.
- HUNTER, Sam; 2006. *Robert Rauchenberg: Obras, escritos, entrevistas*. Barcelona: Polígrafa.
- CAGE, John 2011. *Silencio*. Londres: Marion Boyars.
- ALBERS, Josef; 2011. *La interacción del color*. Madrid: Alianza.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora; 2003. *Arte Povera*. Guipúzcoa: Nerea.
- CHEVRIER, Jean-François; PIJOLLET, Élia; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; 2013. *Formas biográficas: construcción y mitología individual*. Madrid: MNCARS: Siruela.
- DEL VALLE DE LERSUNDI, Gentz; 1998. "El incómodo lugar de la pintura", Zehar. San Sebastián, nº 37.

### ARTÍCULOS ELECTRÓNICOS

- LOECK HERNÁNDEZ, Juan, 2003. *Arte Procesual* [en línea]. Congreso INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales [consulta: 17 de abril de 2019] Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/63125>
- Pilar Albarracín, 2006 [Reportaje] METRÓPOLIS: RTVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-pilar-albarracin/4429568/>
- Lita Cabellut: *el lenguaje de los colores*, 2017 [Documental] Crónicas: RTVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cronicas/cronicas-lita-cabellut-lenguaje-colores/3967506/>
- Guggenheim – Anni Albers. *Tocar la vista*, 2017 [Reportaje] LA SALA: RTVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-sala/sala-guggenheim-anni-albers-tocar-vista/4325899/>
- ARTISHOCK, 2017. *Lo manual y lo artesanal en la obra de 40 artistas mujeres* [en línea] [consulta: 5 de mayo de 2019] Disponible en: <https://artishockrevista.com/2017/03/08/lo-artesanal-40-artistas-mujeres/>
- Bauhaus, 2019 [Película] Película dirigida por Gregor Schnitzler. Alemania: UFA Cinema



A mi familia, por mis memorias;  
a mi madre, por prestarme sus manos;  
a Ricardo, por poner su arte a mi servicio;  
a Jara, por la inspiración y la paciencia;  
a Carmina; por confiar en esto.







